

TELLING HISTORIES

ARCHIV – AUSSTELLUNG – FALLSTUDIEN – TALKSHOWS – SYMPOSIUM
 ARCHIVE – EXHIBITION – CASE STUDIES – TALK SHOWS – SYMPOSIUM

BY ANA PAULA COHEN, SØREN GRAMMEL & MARIA LIND

Dass einer der ersten Frauentage Deutschlands im Münchner Kunstverein stattfand oder dass von hier aus zu Beginn der 70er-Jahre illegale Abtreibungen organisiert wurden – das gehört sicherlich zu den eher unbekannten Kapiteln aus der Geschichte dieser Institution. Oder die sogenannte Revolution von 1985, bei der die Revolutionäre gezielt neue Mitglieder anwarben, um den Vorstand abzuwählen und eine neue künstlerische Leitung einzusetzen. Doch warum wurde die Revolution später als neokonservative Wende bezeichnet? Ob noch viele wissen, dass 1970 ein Ausstellungsbeitrag der Münchner Akademiestudenten dazu führte, dass das Bayerische Kultusministerium die Schließung anordnete? Das gleiche hätte Paul Breitner übrigens auch gerne getan, als er und andere Spieler des 1. FC Bayern München die später stattfindende Fußballausstellung besuchten. Die wurde damals vom heutigen Stadtrat Haimo Liebich mitorganisiert – darf der seitdem nicht mehr ins Stadion, oder gilt das vom "Kaiser" verhängte Hausverbot für Politiker nicht? Noch heute streiten sich alle, ob die Ausstellung "Entartete Kunst" tatsächlich in den heutigen Räumen an der Galeriestraße 4 stattfand oder doch in dem Gebäudeabschnitt, der das Theatermuseum beherbergt? Niemand weiß es genau, soviel zum Stand der Münchner Geschichtsaufarbeitung. Und manche spekulieren, das dem Kunstverein vor dem 2. Weltkrieg eigene Grundstück auf dem heutigen Gelände der Staatskanzlei hätte in den Nachkriegswirren nie ordentlich den Eigentümer gewechselt. Dann würde der Bayerische Staat dem Kunstverein 58 Jahre Miete schulden – das Budget wäre auf lang gerettet! Es sei denn, die LSD-Pillen, die ein italienischer Arte-Povera-Künstler 1969 vergaß und die noch heute im Lager liegen, könnten zu Bußgeldern in enormer Höhe führen...

"Telling Histories. Archiv und drei Fallstudien" ist ein Ausstellungsprojekt, das – ausgehend von der derzeit stattfindenden Neuorganisation und Erweiterung des hauseigenen Archivs – drei für den Kunstverein wichtige Ausstellungen der jüngeren Geschichte in den Blick nimmt, um ihre Rezeption im lokalen Umfeld zu untersuchen: "Poesin måste göras av alla! Förändra världen!" (Poesie muß von allen gemacht werden! Verändert die Welt!) von 1970, "Dove sta memoria" von 1986 und "Eine Gesellschaft des Geschmacks" von 1993. Die Kontroversen, die diese drei Ausstellungen hervorriefen, sind nicht nur im Rückblick interessant, sondern bieten sich heute für eine weiterführende Diskussion über Funktion und Bedeutung kunstvermittlender Institutionen an. Alle drei wurden engagiert diskutiert und haben gezeigt, wie sehr die gesellschaftliche Wirkung von Kunst durch den institutionellen Rahmen und die mit ihm verbundenen Erwartungshaltungen geprägt ist. Mit "Telling Histories" wollen wir neben Kunstvereinsmitgliedern und Akteuren aus der Kunstwelt alle jene erreichen, die sich für die Arbeit von Kunstinstitutionen und speziell für die Position der Kunstvereine als Träger und Instrumente bürgerlicher Öffentlichkeit interessieren.

Als ein Anlass des Projekts bietet sich der 180. Geburtstag des Kunstvereins München an, der in diesem Jahr zugleich auch auf 50 Jahre im Galeriegebäude am Hofgarten zurückblickt. Seit eine Gruppe von Künstlern, Architekten und Kunstliebhabern den Verein 1823 ins Leben rief, hat sein Ausstellungsprogramm zwar nicht immer die Zustimmung des Münchner Publikums gefunden, oft aber Anlass für lebhaftes Diskussion und Auseinandersetzungen gegeben. Trotz seiner spannenden und spannungsreichen Vergangenheit ist die Geschichte des zweitältesten deutschen Kunstvereins nur teilweise dokumentiert.² Grundlegend für "Telling Histories" ist die Erkenntnis, dass eine Institution ihre Geschichte vergegenwärtigen muss, um eine kritische Perspektive für die Zukunft entwerfen zu können. Es ist uns ein Anspruch unserer Arbeit, die

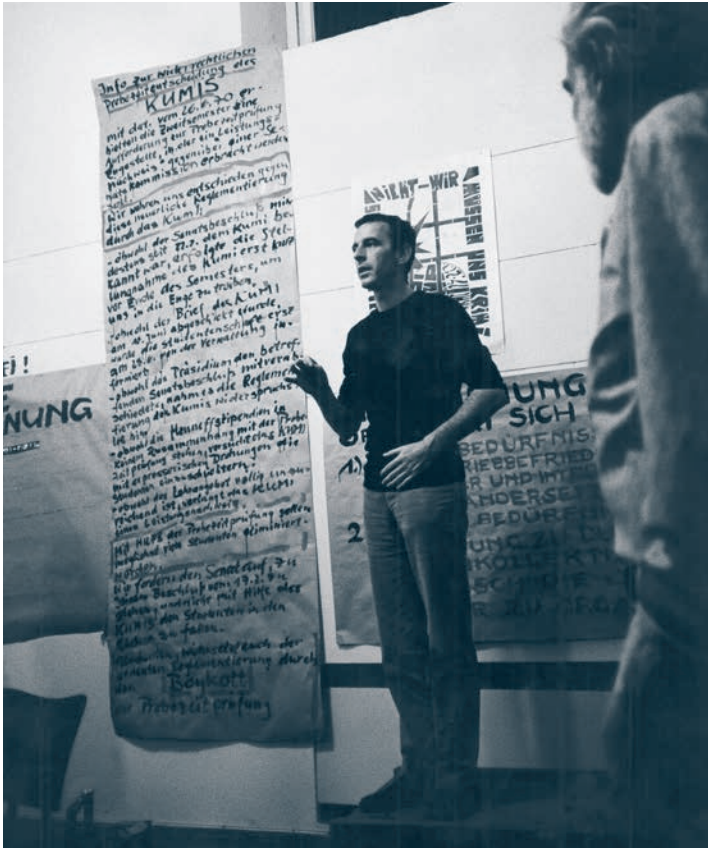
One of the most unexpected usages of Kunstverein München's premises is probably as a place to organise illegal abortions in the early 1970's. During the same period it also housed one of the first Women's Congress' in Germany. Sometime later, in 1985, a revolution took place for which the revolution minded members actively looked for new members in order to get rid of the board and introduce a new artistic leadership – an event later described as a neo-conservative turn. In 1970 a contribution to an exhibition by students from the Munich Art Academy led to the closing of the Kunstverein by the Bayerische Kultusministerium (Bavarian Ministry of Culture). Paul Breitner would have liked to do the same, as he and other players from the football club Bayern München visited the football-exhibition, which took place at the Kunstverein. The exhibition was organised by Haimo Liebich, who is today a member of Munich's Stadtrat (city council); is he still not allowed to the stadium or does the ban from the *Kaiser* not apply to politicians? To this very day researchers are debating whether in 1937 the exhibition of *Degenerate Art* took place in the galleries of the Kunstverein or in the neighbouring part, which houses the Theatre Museum.¹ Some people also speculate that the property owned by the Kunstverein before WWII, and now partly covered by the building of the Staatskanzlei (the offices of the Bavarian government), never properly changed hands in the confused post-war period. If this is the case, then the Bavarian State would owe the Kunstverein 58 years of rent, and the Kunstverein would be financially secure. However, this security would be withdrawn if they were to find out about the LSD an Italian Arte Povera artist forgot in 1969, and which is remains in the store room.

Telling Histories is a project that encompasses the current reorganisation and extension of the institution's archive. It is moreover a project that looks at three of the important exhibitions from the Kunstverein's recent history so as to study their local reception: *Poesin måste göras av alla! Förändra världen!* (Poetry must be made by all! Transform the world!) from 1970, *Dove sta memoria* by Gerhard Merz from 1986, and *Eine Gesellschaft des Geschmacks* (A Society of Taste) by Andrea Fraser from 1993. The controversies that arose around these three exhibitions are not only interesting in retrospect, but also supply material for a continuing discussion of the role, function, and meaning of art institutions. All three exhibitions triggered engaged debates about how the effect of art and its relation to society is shaped by their institutional framework and its related expectations. With *Telling Histories*, we want to attempt to make these subjects interesting not only to protagonists from the art world and Kunstverein members, but also to the broader public; for the work of art institutions – especially as seen in the history of Kunstvereine – is closely bound up with so-called public education and the forming of public opinion.

The occasion for the project *Telling Histories* is the 180th anniversary of the Kunstverein München, which this year can also look back on 50 years in the gallery building by the Hofgarten. Since 1823, when a group of artists, architects, and connoisseurs brought the Kunstverein into being, its exhibitions have not always found the approval of the Munich public, but have often offered occasions for lively discussions and also sometimes for serious debate. In spite of its interesting and occasionally troubled past, the history of Germany's

¹ VGL. DEN UNVERÖFFENTLICHTEN RECHERCHEBERICHT VON BIRGIT JOOSS. NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG WURDE DAS TEILWEISE ZERSTÖRTE GALERIEGEBÄUDE RENOVIERT UND ZWISCHEN DEM KUNSTVEREIN MÜNCHEN UND DEM DEUTSCHEN THEATERMUSEUM AUFGETEILT. NACH JOOSS NENNT ETWA DIE HALFTÉ DER VERFÜGBAREN QUELLEN DIE HEUTIGEN RÄUME DES KUNSTVEREINS ALS SCHAUPLATZ DER AUSSTELLUNG "ENTARTETE KUNST", DIE ANDERE HALFTÉ DIE DES THEATERMUSEUMS.

² WÄHREND DES ZWEITEN WELTKRIEGES WURDE MIT DEM KUNSTVEREIN AUCH SEIN GESAMTES ARCHIV AUSGEBOMBT.



ENGAGEMENT DER ÖFFENTLICHKEIT GEGEN DIE SCHLIESSUNG DER AUSSTELLUNG *POESIN MÅSTE GÖRAS AV ALLA! FÖRÄMDRA VÄRLDEN!* (POESIE MUSS VON ALLEN GEMACHT WERDEN! VERÄNDERT DIE WELT!) IM KUNSTVEREIN MÜNCHEN 29.7.1970

ENGAGEMENT OF THE PUBLIC AGAINST THE CLOSING OF THE EXHIBITION *POESIN MÅSTE GÖRAS AV ALLA! FÖRÄMDRA VÄRLDEN!* (POETRY MUST BE MADE BY EVERYBODY! TRANSFORM THE WORLD!) IM KUNSTVEREINMÜNCHEN 29.7.1970

Bedingungen, welche die Kunstinstitution an die vermittlerische Arbeit stellt, in Form von Projekten zu befragen, um zu neuen Möglichkeiten und Freiheiten im Umgang mit diesem Instrument und in der Zusammenarbeit mit den Künstlern zu gelangen.

Der Kunstverein München war in der Vergangenheit häufig Ort für Fragen nach den Parametern institutioneller Arbeit, die immer auch ästhetisch-praktisch – in Form von Ausstellungsprojekten – gestellt wurden: beispielsweise 1995 in Stephan Dilleuths "Sommerakademie", 1993 in Fareed Armalys Projekt "Parts", 1993 in Andrea Frasers "Eine Gesellschaft des Geschmacks" oder bereits 1970 in der Ausstellung "Poesin måste göras av alla! Förändra världen!" unter dem Direktorat Rainer Kallhardts. 1971 schrieb Kallhardt in diesem Zusammenhang: "Institutionen entstehen, wenn bestimmte Verhaltensformen für bestimmte Situationen durch Gewohnheit, Habitualisierung oder durch Konsens festgelegt werden. Diese Festlegung dient der Handlungsorientierung".³ Daraus läßt sich zwar schließen, dass Form und Praktik von Institutionen in ihrem geschichtlichen Zustandekommen durchschaubar und einsichtig sind, ihre Bedeutung im Fortbestehen außerhalb des tradierten Kontextes aber weiter- bzw. neuvermittelt werden muss.

Die Vorgänge um die Ausstellung "Poesie muß von allen gemacht werden! Verändert die Welt!" wurden beispielsweise völlig unterschiedlich interpretiert. Während Laszlo Glozer 1970 von einer Durchleuchtung der "verschwiegenen machtpolitischen Verschachtelungen"⁴ des Münchner Kunstlebens spricht und so einen politischen Effekt der Ausstellung hervorhebt, sieht Juliane Roh 1972 "terroristische Mittel" am Werk, mit denen "alterwürdige" Kunstvereine im Sinne von Minderheiten "umfunktioniert" werden sollten, und schließt mit der Feststellung: "Aufgabe des Vereins ist nun nicht mehr, die Öffentlichkeit über Gegenwartskunst zu informieren, sondern das Volk durch Kunst politisch aufzuklären." ⁵

Die 1969 von dem Engländer Ronald Hunt für das Moderna Museet Stockholm kuratierte Dokumentationsausstellung versammelte Fotos, Texte und Modelle, die einen Rückblick auf künstlerische Aktivitäten vom frühen russischen Konstruktivismus über Dadaismus, Surrealismus bis zum Pariser Mai 1968 boten. Eine Station der Wanderausstellung war, neben fünf anderen Orten, auch der Münchner Kunstverein, wo sie vom 8. Juli bis zum 16. August 1970 angesetzt war, jedoch vorzeitig, am 3. August 1970, abgebrochen wurde. Der Ausstellungstitel setzt sich aus einem Lautréamont- und einem Marx-Zitat zusammen, ganz im Sinne der gezeigten künstlerisch-revolutionären Ansätze, "weltverändernd-schöpferisch"⁶ wirken zu wollen und künstlerische Produktion und gesell-

second oldest Kunstverein has been only partially documented.² *Telling Histories* is inspired by the view that an institution should address its history so as to project considered perspectives for the future. In the form of projects, we intend to investigate the conditions, which the art institution places when mediating work, so as to find new possibilities and freedoms in collaborations with artists in the use of this instrument.

In the past the Kunstverein München has frequently been the place where such questions about the parameters of institutional work have been posed, both theoretically and in the aesthetical/practical form of exhibition projects: for example, in 1995 by Stephan Dilleuth's *Sommerakademie* (Summer Academy), in 1993 by Fareed Armaly's project *Parts*, in 1993 by Andrea Fraser's *Eine Gesellschaft des Geschmacks*, and already in 1970 in the exhibition *Poesin måste göras av alla! Förändra världen!* under the directorship of Rainer Kallhardt. In 1971, Kallhardt wrote in relation to this: "Institutions arise when habit, habituation or consensus fixes definite forms of behaviour for definite situations. This fixation serves the orientation of action".³ We may infer that institutional forms and practices are intelligible in their historical development, but that their continued significance beyond the traditional context must be communicated again and again, as well as in a broader sense.

For example, the events surrounding the exhibition *Poesie muß be made by all! Transform the world!* were interpreted quite differently by different commentators. Whereas Laszlo Glozer in 1970 spoke of an irradiation of the "hidden power-political networks"⁴ of the Munich art scene, and so emphasised the political effect, Juliane Roh in 1972 saw "terroristic means" at work, through which "venerable" Kunstvereins were to be "put to the use" of minorities, and concluded that "the task of the Kunstverein is now no longer to inform the public about contemporary art, but rather to undertake the enlightenment of the people through art"⁵.

All of this was because a documentary exhibition, curated by the Englishman Ronald Huntat, at the Moderna Museet in Stockholm, which collated photos, texts, and models that offered a retrospective on artistic activities from Russian Constructivism, Dadaism, and Surrealism to the events of May, 1968 in Paris. In addition to five other locations, the Munich station of the exhibition was

² DURING WWII THE KUNSTVEREIN WAS HIT BY A BOMB AND THUS THE ARCHIVE WAS DESTROYED.

³ RAINER KALLHARDT, "POESIE MUSS VON ALLEN GEMACHT WERDEN! ODER: DIE GRENZEN INSTITUTIONELLER KUNSTVERMITTLUNG" (POETRY MUST BE MADE BY ALL) OR: THE LIMITS OF THE INSTITUTIONAL MEDIATION OF ART), *MAGAZIN KUNST. DAS AKTUELLE KUNSTMAGAZIN*, 11. JAHRGANG, NR. 43, 3. QUARTAL 1971, PP. 2386–2404.

⁴ GLOZER, LASZLO, *DIE VERHINDERTE AUFKLÄRUNG (THE PREVENTED ENLIGHTENMENT)*, FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, 6.8.1970.

⁵ ROH, JULIANE, *KRITISCHES ZUR KRISENSITUATION EINES KUNSTVEREINS*, *DAS KUNSTWERK*, 25. JHG., 1972, NR. 1.

³ KALLHARDT, RAINER: "POESIE MUSS VON ALLEN GEMACHT WERDEN! ODER: DIE GRENZEN INSTITUTIONELLER KUNSTVERMITTLUNG". IN: *MAGAZIN KUNST. DAS AKTUELLE KUNSTMAGAZIN*, 11. JAHRGANG, NR. 43, 3. QUARTAL 1971, S. 2386–2404.

⁴ GLOZER, LASZLO: "DIE VERHINDERTE AUFKLÄRUNG". IN: FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG VOM 6. AUGUST 1970.

⁵ ROH, JULIANE: "KRITISCHES ZUR KRISENSITUATION EINES KUNSTVEREINS". IN: *DAS KUNSTWERK*, 25. JHG., NR. 1, 1972.

⁶ GLOZER, LASZLO: "DIE VERHINDERTE AUFKLÄRUNG". IN: FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG VOM 6. AUGUST 1970.

schaftliche Gestaltung nicht mehr als unterschiedlichen Sphären zugehörig zu betrachten. Die Ausstellung umfasste 5 Module: Das Hauptelement bildeten 24 aus Stahl gefertigte Paneele in den Maßen 300 x 125 cm, auf denen insgesamt 230 vergrößerte Fotografien zu den oben genannten Themenbereichen präsentiert wurden. Die Paneele wurden ergänzt durch freistehende Objekte, Rekonstruktionen und Modelle, einen aufwendig bearbeiteten und thematisch angelegten Katalog,⁷ ein "Bücher-Café", ein Programm mit Seminaren, Filmen und Diskussionsabenden und die sogenannte "Vierte Wand", eine tabula rasa, die offen für Kommunikation, Kommentare und für die freie Nutzung durch jeden war. Für die Münchner Version der Ausstellung sollte dieses im lokalen Kontext des Projektes jeweils anders ausfallende Element besonders wichtig werden. Spezifisch war hier die Entscheidung Kallhardts, die Studenten der Münchner Akademie miteinzubeziehen, indem er ihnen die Vierte Wand zur Verfügung stellte.

Die Studenten hatten 1968/69 in heftiger Auseinandersetzung mit weiten Teilen der Professorenschaft sowie dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus zeitweise die Akademie besetzt und die Wände bemalt und beschriftet. "Akademie in Saustall verwandelt"⁸ titelte damals die Bild-Zeitung. Kallhardt bat die Studenten, die Wandmalereien und Aktionen aus der Zeit der Akademie-Rebellion im Kunstverein zu rekonstruieren und der Stockholmer Ausstellung so ein lokales Pendant der eigenen "revolutionären" Kunstpraxis gegenüberzustellen. Das so geschaffene Environment aus Wandbeschriftungen und -malereien, Objekten und einer Bücherwand mit Revolutionsliteratur stellt sich auf den Dokumentationsfotos von Branko Senjor als exzessives All-Over aus Text, Foto, Kopie, Kommentar und Slogan dar, welches sich über Wände, Böden und im Raum des Kunstvereins im Laufe der Ausstellung mehr und mehr verdichtete. Ein Element war zum Beispiel die Dokumentation der Korrespondenz zwischen dem damaligen Akademieprofessor Hermann Kaspar und Albert Speer, in der sich der Professor anbietend für eine Position als Kriegsmaler in England anpreist.

Das provokative Potential der entstandenen Ausstellung lag darin, dass die gefundene Form tatsächlich aus der künstlerisch-politischen Haltung eines Kollektivs und dessen Erleben der gesellschaftlichen und akademischen Gebotslage resultierte, anstatt aus der Intention, eine bestimmte Ästhetik abgetrennt von ihren konstitutiven Inhalten zu erzeugen. Auch wenn die Installation damals häufig als pubertär abgetan wurde, schrieb Laszlo Glozer passend, "daß den Studenten, was den Hauptadressaten ihres Unmuts angeht, keine Fehleinschätzung unterlaufen war."⁹ Denn auf Druck des Bayerischen Kultusministeriums forderte der damalige Vorstand des Kunstvereins, Siegfried Janzen, Kallhardt zur Schließung der Vierten Wand auf. Diese Handlung weckte vielmehrigen Protest gegen den Münchner Vorstand und hatte, initiiert durch Karl Ruhrberg, Eberhard Roters und Uwe M. Schneede, eine bundesweite Solidarisierung mit Kallhardt zur Folge. Die Schließung des von den Studenten verantworteten Ausstellungsteils wurde auf Beschluss des Vorstandes später dennoch durchgesetzt. Als Konsequenz aus diesen Vorgängen, die mit Konzept und Inhalt der Ausstellung so gar nicht mehr übereinstimmten, bestand nun das Moderna Museet auf dem Abbruch der gesamten Ausstellung, und schwedische Zeitungen sprachen von erschreckenden Tendenzen der Zensur in Deutschland.

Im Rückblick hat die Ausstellung auf einzigartige Weise das in den späten 60er- und frühen 70er-Jahren häufig formulierte Anliegen umgesetzt, Kunstinstitution auch als Plattformen für Aktivitäten und Gruppierungen mit nicht-künstlerischen oder nicht ausschließlich künstlerischen Zielen zu begreifen.¹⁰ "Poesie muß von allen gemacht werden" hat auch gezeigt, welche Fronten sich in der Öffentlichkeit zwischen den Forderungen nach einer unverbindlichen Ästhetik ohne politische Implikationen einerseits und dem Anspruch gesellschaftlicher Wirksamkeit von Kunst andererseits aufturn können, sobald ein geeigneter Anlass gegeben ist.

Vielleicht noch kontroverser wurde "Dove sta memoria" des Münchner Künstlers Gerhard Merz (19. September – 26. Oktober 1986)¹¹ diskutiert, wie die zahlreichen dokumentierten Reaktionen sowohl während als auch nach der Ausstellung belegen. Noch nie schien eine Münchner Kunstausstellung die Meinungen des Publikums so polarisiert zu haben. Was die einen Kommentatoren als außergewöhnliche Leistung¹² "von schockierend starkem Eindruck"¹³ und "legendäre(s) Ereignis in Münchens Kunstgeschichte"¹⁴ schätzten, war anderen ein "berechnend perverses Spiel mit

scheduled from 8 July to 16 August 1970 in the Kunstverein, but was prematurely ended on 3 August. The title of the exhibition, composed from a quotation from Lautréamont and one from Marx, is altogether in the spirit of the exhibited artistic and revolutionary projects: to work "revolutionarily and creatively"⁶, and no longer to assign artistic production and the shaping of society to different spheres of activity. The exhibition was composed of 5 parts. The main element consisted of 24 steel panels, 300 x 125 cm, on which altogether 230 enlarged photographs were presented about the theme. The panels were supplemented by free-standing objects: reconstructions and models, a lavishly produced and thematically organised catalogue,⁷ a *Book Café*, a programme of seminars, films, and discussion evenings; and the so-called *Fourth Wall*, a tabula rasa, which was made free for communication, commentary and other uses. In the Munich display of the travelling exhibition, this locally variable element was to become of particular importance. Specifically for Munich, Rainer Kallhardt, its host in the city, decided to include the students of the Munich Academy of Arts and to turn responsibility for the "Fourth Wall" over to them.

In 1968/69, in an angry confrontation with large parts of the faculty and the Bavarian Ministry for Education and Culture, the students occupied the Academy and painted and wrote slogans on the walls. "Academy Turned into Pig-Sty" was the headline of Bild, the leading German tabloid.⁸ Kallhardt invited the students to reconstruct the wall paintings and other actions from the days of the rebellion in the Kunstverein, and so to set a local counterpart to the Stockholm exhibition with their own revolutionary artistic praxis. In the documentary photos of Branko Senjor, the resulting environment of wall texts and paintings, text posters, objects, and a shelf of books with revolutionary literature becomes a collage of texts, photos, copies, commentary, painting, and slogans, which grew thicker and thicker on the walls and floors of the Kunstverein in the course of the exhibition. One element, for example, was the documentation of the correspondence between the Academy professor Hermann Kaspar, still employed in 1970, and Albert Speer, in which the professor ingratiatingly recommends himself for the position of war-painter in England.

The provocative power of the exhibition probably lay in the actual emergence of its form from the artistic-political posture of a collective and their experience of the available social and academic roles, instead of from an intended aesthetic without an informing content. Although the installation was frequently dismissed as "adolescent", Laszlo Glozer aptly observed "that the students made no mistakes about the sources of their annoyance".⁹ Under pressure from the Bavarian Kultusministerium (Ministry of Culture), the head of the Kunstverein's Board of Directors, Siegfried Janzen, demanded that Kallhardt close the "Fourth Wall". This aroused a chorus of protest against the Board of Directors and national support for Kallhardt initiated by Karl Ruhrberg, Eberhard Roters, and Uwe M. Schneede. Nevertheless, the Board resolved to close the students' contribution to the exhibition and somewhat later succeeded in doing so. As a consequence of these actions, which contradicted the concept and content of the exhibition, Moderna Museet insisted on breaking off the entire exhibition, and Swedish newspapers spoke of terrifying tendencies of censorship in Germany.

In retrospect, the exhibition may be said to have realised in a singular way, the concern frequently formulated in the 60's and 70's that an art institution should also be a platform for actions and groups with non-artistic or not exclusively artistic goals.¹⁰ *Poetry must be made by all! Transform the world!* also showed the fronts that are formed by the demand for a non-committal aesthetic without political implications on the one hand, and that for a socially efficacious art on the other, whenever the opportunity arises.

Perhaps even more controversial was Gerhard Merz's *Dove sta memoria* (19 September – 26 October 1986),¹¹ as the numerous documented reactions both during and after the exhibition demonstrate. What some commentators found to be an exceptional achievement¹², "of shockingly strong impressive-

⁷ "POESIN MÅSTE GÖRAS AV ALLA! FÖRÄNDRA VÄRLDEN! / TRANSFORM THE WORLD! POETRY MUST BE MADE BY ALL!" AUSST.-KAT. MODERNA MUSEET STOCKHOLM, 1969 (MIT EINER BEILAGE FÜR DIE MÜNCHNER AUSSTELLUNG "POESIE MUSS VON ALLEN GEMACHT WERDEN! VERÄNDERT DIE WELT!" MIT DER DEUTSCHEN ÜBERSETZUNG DES ORIGINALTEXTES).

⁸ RASCHNER, PETER: "MÜNCHENS AKADEMIE IN EINEN SCHWEINESTALL VERWANDELT!" IN: BILD VOM 21. FEBRUAR 1969

⁹ GLOZER, LASZLO: "DIE VERHINDERTE AUFKLÄRUNG". IN: FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG VOM 6. AUGUST 1970.

¹⁰ DASS DER KUNSTVEREIN MÜNCHEN HIER EINE BESONDERE ROLLE GEHABT HAT, ZEIGT AUCH DAS INTERVIEW MIT BARBARA GROSS IN "DRUCKSACHE SPRING 03".

¹¹ "GERHARD MERZ. DOVE STA MEMORIA". AUSST.-KAT. KUNSTVEREIN MÜNCHEN, 1986

¹² VGL. ABENDZEITUNG, STERN DER WOCHE, 12.- 19. SEPTEMBER 1986.

¹³ GLOZER, LASZLO: "HALLE DER ERINNERUNG: WIE DER MALER GERHARD MERZ DIE RÄUME DES MÜNCHENER KUNSTVEREINS IN EINE GEDENKSTÄTTE VERWANDELT". IN: SÜDDEUTSCHE ZEITUNG VOM 26. SEPTEMBER 1986.

¹⁴ REIN, INGRID: "NACHDENKEN, AUSAGIEREN, EMPFINDEN. ZU SECHS NEUEN AUSSTELLUNGEN". IN: SÜDDEUTSCHE ZEITUNG VOM 2. OKTOBER 1986, S. 50.

der Evokation und Vermischung von Monumentalität, Erhabenheit und NS-Symbolik"¹⁵ und eine "in jedem Sinn bedenkliche Ausstellung"¹⁶. "Dove sta memoria" war der Auslöser für eine ausgedehnte Debatte über die Verwendung faschistischer Ikonographie und über Möglichkeiten und Grenzen historischer Rekonstruktion.

Für "Dove sta memoria" überzog Merz das gesamte Obergeschoss des frisch renovierten Kunstvereins mit großflächigen Wandbemalungen in den Farben Caput mortuum und Türkis – eine Antwort auf die Architektur der Räume, die ihren klassizistischen Charakter unterstrich und verstärkte.¹⁷ Der Titel der Ausstellung – auf deutsch: "Wo ist Erinnerung" – ist ein Zitat aus den Pisaner Gesängen Ezra Pounds, geschrieben 1945, als der Dichter wegen anti-amerikanischer Propaganda im Gefängnis saß. Ein vergrößerter, einfarbiger Siebdruck des Heiligen Sebastian von Cima da Conegliano (um 1500) dominierte den großen Ausstellungsraum, in seiner zentralen Hängung einem Altarretabel nicht unähnlich. Im hinteren Kopfraum ließ Merz eine gemauerte Stele mit einer Opferschale aufstellen, die sowohl an die Lichtgefäße erinnerte, welche bei Kunstereignissen des Dritten Reiches oder im NS-Totenkult Verwendung fanden, als auch an die Feuerschalen, wie man sie bis heute von den Olympischen Spielen kennt. Ihr gegenüber platzierte er, in monochromem Siebdruck, einen vergrößerten Ausschnitt aus dem Titelbild des Kataloges für die Ausstellung "Entartete Kunst": die Skulptur "Der neue Mensch" von Otto Freundlich, einem deutsch-jüdischen Künstler, der – sechs Jahre nach der Diffamierung seines Werkes in der NS-Propaganda-Schau von 1937 – im Konzentrationslager ermordet worden war. Im vorderen Kopfraum war ein weiteres überdimensionales monochromes Bild angebracht, nun aber horizontal und mit dem einfarbigen Siebdruck einer alten Fotografie kombiniert, auf der menschliche Knochen aus der Kapuzinergruft in Rom zu erkennen waren.

In der Kontroverse um die historisch, ästhetisch und architektonisch gedachte Ausstellung sah sich Merz vor allem dem Vorwurf ausgesetzt, sich einer Ästhetik der Macht bedient und ein von faschistischen Implikationen belastetes Werk geschaffen zu haben. Interessanterweise lässt sich dabei feststellen, dass sich alle Reaktionen – sowohl die

¹⁵ NERDINGER, WINFRIED: "UMGANG MIT DER NS-ARCHITEKTUR. DAS SCHLECHTE BEISPIEL MÜNCHEN". IN: WERK UND ZEIT, NR. 3, 1988, S. 24.

¹⁶ "MÄRTYRER-EHRUNG IN DER RISIKOZONE". IN: DER SPIEGEL, NR. 41, 1986, S. 228.

¹⁷ DAS GALERIEGEBÄUDE WURDE 1780-1781 VON KARL LABERT VON LESPIILLIEZ FÜR KURFÜRST KARL THEODOR VON BAYERN ENTWORFEN, DER HIER DIE KUNSTSAMMLUNG DER WITTELSBACHER INSTALLIERTE. PETER STRASSL UNTERZOG DAS GEBÄUDE 1985 EINER RENOVIERUNG.



GERHARD MERZ
DOVE STA MEMORIA (1986)

ness"¹³ and a "legendary event in the history of art in Munich"¹⁴, others considered it a "calculatedly perverse game with the evocation and mixing of monumentality, sublimity, and National Socialist symbols"¹⁵, an "in every sense dubious exhibition"¹⁶. *Dove sta memoria* was thus the trigger for an extended debate about the permissibility of fascistic iconography and about the possibility and limits of historical reconstructions.

In autumn of 1986, Gerhard Merz covered the entire upper storey of the freshly renovated Kunstverein with extensive wall paintings in the colours of caput mortuum and turquoise – a response to the architecture of the rooms that underscored and reinforced their classical character.¹⁷ The title of the exhibition – *Where is memory* in English – is a quotation from Ezra Pound's *Pisan Cantos*, written in 1945 when the poet was imprisoned for anti-American propaganda. An enlarged, monochrome silk screen print of the Saint Sebastian of Cima da Conegliano (from about 1500) dominates the large exhibition room in its central position, not unlike an altar panel. In the back room Merz put a pillar with a sacrificial bowl on top, reminiscent not only of the lamps that were used at artistic events during the Third Reich or in the National Socialist death-cult, but also of the bowl of fire that is used to this day as a symbol of the Olympic Games. Opposite these, he placed a monochrome silk screen print of an enlarged section from the cover picture of the National Socialist exhibition *Degenerate Art*: the sculpture *The New Man* by Otto Freundlich. The German-Jewish artist was murdered in a concentration camp six years after his work was shown at the defamatory Nazi propaganda exhibition in the gallery building near the Hofgarten. In the front room, at the back of the

¹³ GLOZER, LASZLO: HALLE DER ERINNERUNG: WIE DER MALER GERHARD MERZ DIE RÄUME DES MÜNCHENER KUNSTVEREINS IN EINE GEDENKSTÄTTE VERWANDELT (HALL OF MEMORY: HOW THE PAINTER GERHARD MERZ TRANSFORMED THE ROOMS OF THE MUNICH KUNSTVEREIN INTO A MEMORIAL), SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, 26.9.1986.

¹⁴ REIN, INGRID: NACHDENKEN, AUSAGIEREN, EMPFINDEN. ZU SECHS NEUEN AUSSTELLUNGEN (REFLECTION, ACTING OUT, FEELING. ON SIX NEW EXHIBITIONS), SÜDDEUTSCHE ZEITUNG 2.10.1986, P. 50.

¹⁵ NERDINGER, WINFRIED: UMGANG MIT DER NS-ARCHITEKTUR. DAS SCHLECHTE BEISPIEL MÜNCHEN (COPING WITH NATIONAL SOCIALISTIC ARCHITECTURE. THE BAD EXAMPLE OF MUNICH), WERK UND ZEIT, NR. 3 1988, S. 24.

¹⁶ MÄRTYRER-EHRUNG IN DER RISIKOZONE (MARTYR'S HONOURS IN THE RISK ZONE), DER SPIEGEL, NR. 41 1986, P. 228.

¹⁷ THE BUILDING WAS DESIGNED IN 1789-81 BY KARL ALBERT VON LESPIILLIEZ FOR THE ELECTOR KARL THEODOR OF BAVARIA, WHO INSTALLED HERE THE ART COLLECTION OF THE HOUSE OF WITTELSBACH. THE GALLERY WAS RENOVATED BY THE ARCHITECT PETER STRASSL IN 1985.

zustimmenden wie die ablehnenden – für die Beschreibung der Ausstellung einer ganz ähnlichen Sprache bedienen.¹⁸ Begriffe wie "heilig", "erhaben", "hierarchisch", "harmonisch", "zeitlos", "ambivalent" oder "pathetisch" kehren ebenso immer wieder wie Bezüge zur "absoluten Wirkung" und zur "radikalen Form", zum Modernismus und zur Postmoderne, Assoziationen mit Denkmalen und Erinnerungsstätten oder Vergleiche mit Kasimir Malewitsch und Ad Reinhardt. Die Verteidiger der Ausstellung waren fasziniert von der Schönheit oder der gedanklichen Komplexität¹⁹ der Installation, der sie sich mit einer gewissen Ehrfurcht annäherten. Zwischen den Zeilen atmen die Kommentare einen Enthusiasmus ganz besonderer Art: Endlich schien es möglich, sich der problematischen deutschen Vergangenheit einmal mit den gefälligen Mitteln des Schönen anzunähern. Ingrid Rein etwa schätzte Merz' Versuch, eine ideologisch belastete Ästhetik frei von den üblichen Moralisierungen zu "entnazifizieren", indem der Fokus auf Wahrnehmungs- und Reflexionsprozesse gerichtet würde. Für sie wie für eine Reihe weiterer Autoren stand im Mittelpunkt von "Dove sta memoria" vor allem die Frage nach den psychischen Mechanismen der Perzeption, weniger die nach der Legitimität oder Aktualität historisch aufgeladener Formen und Stile; das Urteil hierüber bleibe dem Betrachter überlassen.²⁰ Andere Kritiker sahen sogar "neue Zugangsmöglichkeiten in der Faschismusrezeption"²¹. Die Gegner des Werkes stießen sich dagegen an seiner Monumentalität²² und warfen ihr eine Ausblendung der Wirklichkeit vor.²³ Neben dem Vorwurf, sich in fahrlässig naiver Weise einer faschistischen Ikonographie zu bedienen, konzentrierten sich die Angriffe vor allem auf die Weise, wie Künstler und Ausstellung durch die Ausschaltung aller Realitätsbezüge und eine fast sakral zelebrierte Präsentation eine Aura des Zeitlosen beschworen. In diesem Versuch, sich außerhalb der Geschichte zu lokalisieren, sah man Parallelen zur Nazi-Ideologie.²⁴ Es ist bemerkenswert, dass sich die Interpretationen sowohl der Befürworter wie auch der Gegner radikal von denen des Künstlers unterschieden, der auf der Feststellung bestand, ausschließlich auf der Ebene ästhetischer, nicht aber politischer Aussagen zu arbeiten.²⁵ Am Ende der Auseinandersetzung kehrte Gerhard Merz München den Rücken; die Stadt schien ihm kein fruchtbares Umfeld mehr für seine Arbeit zu bieten.²⁶

Die zeitgenössische Rezeption von "Dove sta memoria" eröffnet ein Feld möglicher und notwendiger Fragen. So kommt man nicht umhin zu untersuchen, welche Rolle die von der schieren Größe und der scheinbaren Eindrücklichkeit der Ausstellung ausgehende sinnliche und emotionale Vereinnahmung des Betrachters spielte – und zwar sowohl für die positiven wie auch für die negativen Reaktionen. Entsprachen vielleicht, wie Roberto Ohrt meint, Pracht und Erhabenheit des Werkes in gewisser Hinsicht ganz einfach dem Selbstverständnis und den Erwartungen des Münchner Publikums, hier, in der an architektonischen Kopien ohnehin nicht eben armen Stadt?²⁷ Welche Bedeutung kam der Tatsache zu, dass es mit Gerhard Merz ein Münchner Künstler war, der durch seine Ausstellung nicht nur den Kunstverein, sondern auch die Stadt selbst in der internationalen Kunstlandschaft zu etablieren half, ja sogar zum Geburtshelfer eines sogenannten "Münchner Stils" wurde?²⁸ Und in welcher Weise schließlich prägten die Zeitumstände die Auseinandersetzung? 1985 und 1986 lösten die Aufsätze von Martin Broszat und Ernst Nolte den sogenannten Historikerstreit aus, der sich, vereinfacht dargestellt, um zwei Hauptfragen entspann: War der Massenmord an den Juden ein seinem Wesen nach einmaliges Verbrechen, oder ist er mit anderen Völkermorden vergleichbar? Hat die Geschichtswissenschaft eine soziale bzw. politische Funktion? Die Kritiker unterstellten, es gehe den Revisionisten um eine Vereinheitlichung des deutschen Geschichtsbildes; Jürgen Habermas sah in deren Thesen und in der ihrem Fahrwasser aufkommenden Debatte eine Offensive rechter Geschichtsschreibung. Der Historikerstreit brachte für die Thematik Nationalsozialismus einen neuerlichen Aktualitätsschub, blieb aber infolge der Art und Weise des Streitens relativ arm an klärenden

stairs, another outsized monochrome picture was placed like the one in the large room, but here positioned horizontally and was combined with the monochrome silk screen print of an old photograph in which the human bones in the capuchin crypt in Rome could be seen.

In the controversy surrounding the historically, aesthetically, and architecturally conceived exhibition, Merz was mainly reproached for having used the aesthetics of power and created a work that was not free from fascist implications. Interestingly, all the descriptions of the exhibition, whether from contemporary news reports in the daily press, articles in specialist journals, later essays, and dissertations, or whether from advocates or from opponents, make use of the same language.¹⁸ Concepts such as *holy*, *sublime*, *hierarchical*, *harmonious*, *timeless*, *ambivalent* or *pathetic* recur again and again, just as do references to absolute effect and radical form, to modernism and to post-modernism, associations with monuments and memorials, or comparisons to Kasimir Malevich and Ad Reinhardt.

Defenders of the exhibition were fascinated by the beauty or the intellectual complexity¹⁹ of the installation, which they approached with a certain awe. Between the lines of the commentaries there breathes an enthusiasm of a special kind: at last it seemed possible to approach the problematic German past through the agreeable means of the formally beautiful. Ingrid Rein thought highly of Merz's attempt, free from the usual moralizing, to "de-nazify" an ideologically loaded aesthetic, by focussing, according to her commentary, on processes of perception and reflection. She is one of several writers who claim that *Dove sta memoria* deals with and questions psychic mechanisms, rather than certain forms and therefore leaves it up to the viewer to make up her/his mind.²⁰ Other critics even saw "new points of entry into the reception of fascism".²¹ The opponents of the work, on the other hand, rejected its monumentality²² and criticised its blending out of reality²³. Besides the objection of having used fascist iconography in a careless and naive way, the attacks concentrated above all on how the artist and the exhibition invoked an aura of timelessness through the exclusion of all references to reality and an almost sacrally celebrated presentation. In this attempt to place oneself beyond history, critics suspected that parallels to Nazi ideology existed.²⁴ It is worth noting that the interpretations of both the work's advocates and its opponents differ from that of the artist, who insisted that he worked exclusively in the aesthetic sphere and not with political statements.²⁵ By the end of the debate, Gerhard Merz had turned his back on Munich; the city seemed no longer to offer fruitful surroundings for his creative work to him.²⁶

The contemporary reception of *Dove sta memoria* opens a broad field of possible and necessary questions. Thus one cannot help but investigate the role played by the sensuous and emotional monopolising of the viewer through the sheer size and apparent impressiveness of the exhibition – both for the positive, as for the negative reactions it instigated. Did the splendour and sublimity of the work correspond in a certain respect, as Roberto Ohrt thought, with the Munich public's expectations and image of itself – here, in a former royal residence.²⁷ What is the importance of Gerhard Merz being a local artist in putting this show on the international art map?²⁸ Finally, in what way did the conditions of the time shape the debate? In 1985 and 1986, essays

18 THE CONFUSION OVER THE PLAINLY GAPING DIFFERENCE IN THE RECEPTION – STILL PRESENT 13 YEARS AFTER THE EXHIBITION – WAS A DECISIVE REASON FOR MARTINA FUCHS'S OCCUPATION WITH SUBJECT IN HER DISSERTATION *GERHARD MERZ: AUSGEWÄHLTE RÄUME DER ACHTZIGER JAHRE* (GERHARD MERZ: SELECTED ROOMS OF THE 1980'S) (LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITY, MUNICH). SHE COMES TO THE CONCLUSION THAT THE OBJECTIONS AGAINST THE WORK ITSELF ARE UNPERSUASIVE, YET THAT THE ENTHUSIASTIC SUPPORT IS FORCED.

19 CF. KARCHER, EVA, *SICH ERINNERN. UM SICH ZU ERNEUEN* (REMEMBER, IN ORDER TO RENEW), *MÜNCHNER THEATER-ZEITUNG*, NR. 10, OKTOBER 1986.

20 SEE FOR INSTANCE INGRID REIN, *GERHARD MERZ-WO IST ERINNERUNG*, *KUNSTFORUM INTERNATIONAL*, VOL. 86, NOV/DEC, 1986.

21 GOCKEL, CORNELIA, *ZEIGE DEINE WUNDE: FASCHISMUSREZEPTION IN DER DEUTSCHEN GEGENWARTSKUNST* (SHOW YOUR WOUNDS. THE RECEPTION OF FASCISM IN CONTEMPORARY GERMAN ART), ORIGINALLY A UNIVERSITY DISSERTATION FROM WUPPERTAL, 1986, VERLAG SILKE SCHREIBER, MUNICH, 1998, P. 125.

22 CF. STOCK, WOLFGANG JEAN, *ENTNAZIFIZIERUNG DER ÄSTHETIK? ZUR DISKUSSION ÜBER DIE RAUMGESTALTUNGEN VON GERHARD MERZ* (DE-NAZIFICATION OF AESTHETICS? ON THE DISCUSSION ABOUT GERHARD MERZ'S INSTALLATION), *SÜDDEUTSCHE ZEITUNG*, 10.02.1988.

23 CF. KRONTHALER, HELMUT, *GERHARD MERZ. LANDSHUTER ZEITUNG*, 17.10.1986

24 CF. OHRT, ROBERTO, *BITTE NICHT NACH MÜNCHEN SCHICKEN. TEIL 2* (PLEASE DON'T SEND TO MUNICH. PART 2), TEXTE ZUR KUNST, NO. 9, MARCH 1993

25 CF. FOR INSTANCE MERZ, GERHARD, *AN EINER ÄSTHETIK DER MACHT BIN ICH NICHT INTERESSIERT. EIN GESPRÄCH MIT SARA ROGENHOFFER UND FLORIAN RÖTZER* (I AM NOT INTERESTED IN AN AESTHETIC OF POWER. A CONVERSATION WITH SARA ROGENHOFFER AND FLORIAN RÖTZER), *KUNSTFORUM INTERNATIONAL*, VOL. 82, DECEMBER 1987/JANUARY 1988.

26 CF. HEGEWISCH, KATHARINA, *RAUMBILDER: GERHARD MERZ IN MÜNCHEN* (PICTURES OF SPACE: GERHARD MERZ IN MUNICH), *FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG*, 09.10.1986

27 CF. OHRT, ROBERTO, *BITTE NICHT NACH MÜNCHEN SCHICKEN. TEIL 2* (PLEASE DON'T SEND TO MUNICH. PART 2), TEXTE ZUR KUNST, NO. 9, MARCH 1993

28 BESIDES GERHARD MERZ'S TYPICAL, WOODEN FRAMES, WHICH HAVE BECOME A SORT OF MUNICH TRADEMARK, HIS USE OF ARCHITECTURE HAS ALSO FOUND A FOLLOWING ACCORDING TO HEGEWISCH.

Erkenntnissen. Dennoch schien es erstmals seit dem zweiten Weltkrieg plötzlich möglich zu sein, zur deutschen Schuldfrage öffentlich eine relativierende Haltung zu vertreten. Unter diesen Vorzeichen wurde auf dem Symposium "Kunst und Faschismus", das im November 1987 an der Münchner Kunstakademie stattfand, auch das Werk von Gerhard Merz diskutiert. Wie bei "Poesie muß von allen gemacht werden! Verändert die Welt!" wurde das Programm des Kunstvereins mit "Dove sta memoria" Gegenstand einer öffentlich geführten Debatte und die Kunstinstitution zum Kanal, über den sie ausge-tragen wurde.

Die Ausstellung "Eine Gesellschaft des Geschmacks" (20. Januar – 7. März 1993)²⁹ von Andrea Fraser wurde in Zusammenarbeit mit den neun Vorstandmitgliedern des Kunstvereins entwickelt. Das Projekt nahm seinen Anfang mit Interviews jedes einzelnen Mitglieds des Vorstands. Die 27 Stunden Bandaufzeichnungen aus diesen Interviews wurden transkribiert, editiert und im Katalog anonym abgedruckt. "Wann haben Sie begonnen, sich mit zeitgenössischer Kunst auseinanderzusetzen?", wollte die Künstlerin von ihren Gesprächspartnern etwa wissen, oder: "Besitzen Sie Kunstwerke? Was leistet der Kunstverein in München? Glauben Sie, daß der Kunstverein ein Ort für eine bestimmte soziale Gruppe ist?"³⁰ "Kunst war etwas, was weniger langweilig war als andere Sachen"³¹, bekam Fraser etwa zur Antwort, oder: "Ich könnte mir ein Leben ohne Kunst nicht vorstellen, das klingt sehr pathetisch, aber ich könnte mir das wirklich nicht vorstellen"³², ebenso leise Selbstkritik ("Wir sind im Grunde Mitglieder einer Geschmacksgesellschaft")³³. Die von den Interviewpartnern anschließend in einem Aufnahmestudio noch einmal auf Band gesprochene deutsche Version der Texte wurde zu einer eineinhalbstündigen Collage geschnitten und war als akustische Installation in der Ausstellung zu hören. Hinzu kamen 25 Kunstwerke, die – ohne Nennung des Künstlers oder des Eigentümers – als Leihgaben der Vorstandsmitglieder in den Räumen des Kunstvereins gezeigt wurden. Das Zentrum des großen Saales markierten zwei Museumsbänke, die das Haus der Kunst zur Verfügung gestellt hatte.

Andrea Fraser interessierte die Institution Kunstverein als sozialer Ort, an dem sich Strukturen bürgerlicher Öffentlichkeit spiegeln und gesellschaftliche Positionskämpfe ausgetragen werden. Kunst wurde verstanden als soziales und kulturelles Phänomen, das analysiert und hinterfragt werden kann. Frasers methodisches Vorgehen, das mehr mit dem Einsatz von Dienstleistungen als mit dem von Bildern und Objekten arbeitet, war 1993 in München – das belegen die zeitgenössischen Reaktionen der Presse – ein neues Phänomen. Eine ganze Reihe von Kritikern schien denn auch die ästhetische Handschrift der Künstlerin zu vermessen und zweifelte an ihrer spezifisch künstlerischen Intention. "Was bei [...] Andrea Fraser [...] gezeigt wird, hat mit Ausstellung im gängigen Sinn nichts zu tun"³⁴, konstatierte eine Kommentatorin. Wiederkehrend war der Vorwurf, die Übersetzung des dokumentarischen Materials in das Format einer Ausstellung sei nicht überzeugend geglückt. Zustimmung fand bei vielen Autoren der Perspektivwechsel der Künstlerin, die für ihre Arbeit in die Rolle einer Soziologin geschlüpft war. Auch der Versuch, aus dieser Sicht die Institution Kunstverein zu hinterfragen und sich die Grenzen künstlerischer Produktion vor Augen zu führen, wurde weithin begrüßt.

Die von Fraser betriebene Art der Institutionskritik untersuchte – so der damalige Direktor Helmut Draxler –, wie die von einem modernen Kunstverständnis behauptete Funktionsfreiheit der Kunst in sozialer wie politischer Hinsicht von Institutionen geprägt und mitgeprägt wurde. Der Kritiker Christian Kravagna freilich bemerkte hier eine "ästhetische Schizophrenie"³⁵ innerhalb des Vorstandes und stellte zur Diskussion, für wen und in wessen Interesse die Institution eigentlich existiere. Er zeigte auf, dass der Wunsch nach internationaler Reputation, nach einem prominenten Platz auf der künstlerischen Landkarte, immer eine klare und wesentliche Konstante für die Vorstandsmitglieder gewesen war. Eine geringere Rolle schien dagegen das Publikum zu spielen (so wurde denn auch neben den Interviews mit Mitgliedern des Vorstandes eine Befragung der "Kunden" vermisst, derjenigen nämlich, die die Ausstellungen auch tatsächlich besuchten). In diese Richtung zielte die Kritik Kravagnas, der die Problematik der Ausstellung vor allem in Frasers distanzierter Beobachtung sah. Eine wichtige Bemerkung trug schließlich Jochen Becker bei, der "Eine Gesellschaft des Geschmacks" als eine Symbiose betrachtete: Die Institution stellt der Künstlerin ihre Räume, Zeit und Geld zur Verfügung; die Künstlerin initiiert im Gegenzug ein Projekt, das bestimmte Erwartungen erfüllt und der Institution von Nutzen ist.³⁶ Die künstlerische Recherche

29 "ANDREA FRASER. EINE GESELLSCHAFT DES GESCHMACKS". AUSST.-KAT. KUNSTVEREIN MÜNCHEN, 1993

30 IBID. S. 120

31 IBID. S. 33

32 IBID. S. 97

33 IBID. S. 43

34 STEINLECHNER, CARIN: "SPIEL VOM FRAGEN: ANDREA FRASER IM KUNSTVEREIN MÜNCHEN". IN: MÜNCHNER MERKUR VOM 20. JANUAR 1993

35 VGL. KRAVAGNA, CHRISTIAN: "ANDREA FRASER: EINE GESELLSCHAFT DES GESCHMACKS". IN: FORUM INTERNATIONAL, NR. 18, MAI BIS AUGUST 1993

36 VGL. BECKER, JOCHEN: "VORSTÄDTER RAUS". IN: TAZ VOM 3. MÄRZ 1993, S. 13

by Martin Broszat and Ernst Nolte triggered the so-called *Historikerstreit* (Historian's Controversy), which, to simplify, pertained to two chief questions: was the mass murder of the Jews unique, or was it comparable to other cases of genocide? Does history have a social and political function? The critics imputed that the revisionists sought a unification of the image of German history. Jürgen Habermas classified their theses and adherents as part of a right-wing historio-graphic offensive. The *Historikerstreit* made the subject of National Socialism a current affair again, but because of the heated manner of argument, they remained relatively poor in clarifying information. Still, for the first time since the Second World War, it seemed possible to take a relativising posture towards National Socialism in front of the German public. One sign of this change was that at the symposium *Kunst und Faschismus* (Art and Fascism), held in November 1987 at the Munich Academy of Arts, the work of Gerhard Merz was also discussed. As *Poetry must be made by all! Transform the world!*, so with *Dove sta memoria*: again the programme of the Kunstverein became the object of a public debate, and the art institution became the platform for the development of the debate.

Andrea Fraser's exhibition *Eine Gesellschaft des Geschmacks* (20 January – 7 March, 1993)²⁹ was developed in cooperation with the nine members of the Kunstverein's Board of Directors. The project began with an interview with every individual member of the Board. The 27 hours of tape-recorded interviews were then transcribed, edited, and printed anonymously in the exhibition catalogue. To the interviewees Fraser posed questions like "When did you first become involved with art?", or "Do you own art objects? What service do you think the Kunstverein provides in Munich? Do you think the Kunstverein is a location for a particular social group?"³⁰ Among the answers were comments like: "Art was something that was less boring than other things."³¹, "I couldn't imagine a life without art. That sounds very pathetic, but I really couldn't imagine that."³² or "we are all like members of a society of taste"³³. Later the interviewees recorded a spoken version of the texts in a recording studio, and this was edited into a one and a half hour collage, which could be heard at the exhibition as an acoustic installation. In addition, 25 works of art belonging to members of the Board were shown in the rooms of the Kunstverein without indications of the names of the artists or of the owners. The centre of the large hall was marked by two museum benches that were supplied by Haus der Kunst.

The institution of the Kunstverein interested Andrea Fraser as a social site, which mirrors structures of the bourgeois public and where social struggles for position are thrashed out. Art here was understood as a social and cultural phenomenon that can be analysed and investigated. Fraser's method of approach, which dealt with "services" more than pictures and objects of art, was a novelty in Munich in 1993 – that is testified to by the contemporary reactions in the press. A series of critics found an aesthetic signature lacking and questioned whether Fraser's intentions were specifically artistic. "It has nothing to do with a normal exhibition", insisted one commentator.³⁴ Repeatedly it was objected that the translation of documentary material into the format of an exhibition had miscarried. On the other hand, many critics approved of the change of perspective by which the artist slipped into the role of sociologist. The attempt from this perspective to scrutinise the Kunstverein institution and to make visible the limits of artistic production was also widely welcomed. Fraser's critique of institutions investigated, according to the then director of the Kunstverein Helmut Draxler, how the functional freedom of art, maintained by its modern understanding, is shaped both socially and politically by institutions. The critic Christian Kravagna noticed an "aesthetic schizophrenia" among the Board of Directors, and proposed for discussion the question of whom and in whose interest the Kunstverein really existed.³⁵ It transpired that the desire for an international reputation and a prominent place on the artistic map were clear and constant motives of the Board of Directors. The interests of the public, on the other hand, played a slighter role; thus critics found complementary interviews with the customers were missing, especially with those who actually visited the exhibition. Kravagna's criticism was aimed in a similar direction: it saw the trouble with the exhibition above all in the detachment of Fraser's observations. Finally, Jochen Becker considered *Eine Gesellschaft*

29 EX. CAT., ANDREA FRASER: *EINE GESELLSCHAFT DES GESCHMACKS*, KUNSTVEREIN MÜNCHEN, 1993.

30 IBID, P. 121

31 IBID, P. 34

32 IBID, P. 98

33 IBID, P. 44

34 STEINLECHNER, CARIN, *SPIEL VOM FRAGEN: ANDREA FRASER IM KUNSTVEREIN MÜNCHEN* (GAME OF QUESTIONS: ANDREA FRASER AT THE MUNICH KUNSTVEREIN), *MÜNCHNER MERKUR*, 20.1.1993

35 CF., KRAVAGNA, CHRISTIAN, ANDREA FRASER: *EINE GESELLSCHAFT DES GESCHMACKS* (ANDREA FRASER: A SOCIETY OF TASTE), *FORUM INTERNATIONAL*, NR. 18, MAY-AUGUST 1993.

funktioniert somit als eine Art institutioneller Sektionsschnitt, der die tatsächlichen Zustände zum Vorschein bringt. Es ist aufschlussreich, dass ein Mitglied des Vorstandes sich durch den entblößenden Eingriff dieses Sektionsschnittes manipuliert fühlte und (vergeblich) die Herausnahme der eigenen Kommentare aus den Interview-Aufzeichnungen verlangte.

Die Bedeutung der drei Ausstellungen liegt nicht allein in der kontroversen Aufnahme, die sie im Münchner Umfeld jeweils gefunden haben; sie geben darüber hinaus exemplarisch Einblick in vollkommen verschiedene künstlerische und kuratorische Philosophien, die sich in der Arbeit des Kunstvereins niederschlagen, und bieten eine Folie, auf der die in Deutschland seit den 1970er-Jahren intensiv geführte Debatte über die Rolle kultureller Einrichtungen besser lesbar wird. "Poesie muss von allen gemacht werden! Verändert die Welt!" ist ein außergewöhnlich eindeutiges Beispiel für die bewusste Zweckentfremdung einer Kunstinstitution als Plattform für politische Diskussion und kollektives Handeln. Die dokumentarische Präsentation eines sorgfältig ausgewählten historischen Materials (und damit der Verzicht auf "eigentliche" Kunstwerke), verbunden mit der Behandlung aktueller Themen, die mitunter innerhalb des Ausstellungskontextes direkt angesprochen wurden, erwies sich zumindest in München als explosive Mischung.

Gerhard Merz verfolgte eine entgegengesetzte Strategie. Er konzentrierte sich auf die Architektur des Galeriegebäudes am Hofgarten und dessen Potential für atmosphärisch aufgeladene Installationen, indem er die spezifischen Eigenheiten des Gebäudes und seine historischen Konnotationen als Ausgangspunkt für die Diskussion ästhetischer Problemstellungen benutzte. Die Kunst ebenso wie das Gehäuse, von dem sie umschlossen wird, sind in seinem Verständnis vom Alltäglichen isoliert und abgehoben, gleichsam als eine autonome Sphäre, deren eigengesetzliches Innenleben es zu erforschen gilt. Konsequenterweise tritt der Künstler hier in der Rolle des Solisten auf, der ganz alleine sein Instrument – sein Publikum – beherrscht und im geschützten Biotop der nur ihm gehörenden, prächtig dekorierten Bühne sich selbst feiert.

Andrea Fraser wiederum benutzt die Institution als solche ganz ungeniert als Untersuchungsgegenstand ihrer soziologischen Analyse. In einem Prozess des Transparent-Machens werden sowohl die besondere Struktur des Kunstvereins als einer Mitgliederorganisation als auch die Bedeutung der Institution für die Formierung sozialer, politischer, ja sogar ökonomischer Werte herausgeschält; der Kunstverein darf sich als Ergebnis des Projektes ein Mehr an klärenden und erklärenden Informationen über sein eigenes Funktionieren erwarten, ein Wissen, das für die Zukunft als Grundlage rationaler Entscheidungen dienen kann. Dass diese Feldforschung schließlich in eine Ausstellung in den Räumen eben dieses Kunstvereins mündete, erscheint dabei rückblickend als eine nicht zwingend notwendige Zutat. Das Projekt hätte seine angestrebte Funktion wohl auch in anderer Form, etwa als reine Publikation, erfüllen können.

"Telling Histories" ist auf verschiedenen ausstellerischen und kommunikativen Ebenen angesiedelt und bezieht Künstler mit ein, die das Konzept mit ihrer eigen-sinnigen Arbeitsweise produktiv verwirren und öffnen können. Das erste Modul von "Telling Histories" ist eine Ausstellung, für die Teile des Archivs zugänglich gemacht werden; die grundsätzliche Frage nach der Bedeutung von Geschichte bildet dabei den konzeptuellen Rahmen. Wie soll mit der neueren Vergangenheit umgegangen werden, welche Form der Präsentation wird dem historischen Material gerecht, das mit jeder Betrachtung und Aufarbeitung neu gelesen und neu verstanden werden kann? Die Künstlerin Mabe Bethônico (Belo Horizonte) hat sich dazu auf eine Forschungsreise durch das Archiv begeben; aus einer mehr künstlerischen denn historiographischen Perspektive öffnet sie dem Besucher Einblicke in die gewachsene und weiterwachsende Struktur des Archivs, welches als flexibles "Gedächtnis" Informationen aufnimmt, speichert und transformiert. Ziel ist für Bethônico eine Visualisierung, die von der numerischen Oberfläche der Fakten ausgehend die möglichen Lesweisen des archivierten Materials erweitert und öffnet. Das so entstehende "Wissen" um die Institution läßt auch Rückschlüsse auf das soziale Gefüge der Personen zu, die innerhalb der organisatorischen und kommunikativen Abläufe die Produktion der Institution mitbegründen. Der Künstler Liam Gillick (London, New York) arbeitet lose entlang der Recherchen Bethônicos und der konzeptuellen Überlegungen von Seiten des Kunstvereins an einer Raumsituation, die an der Oberfläche betrachtet als Setting des gesamten Projektes bezeichnet werden kann. Dabei bildet Gillicks künstlerisches Anliegen – in die räumliche Anordnung des Projektes so einzugreifen, dass die Hauptqualität des Archives, seine Potenzialität, erhalten bleibt, anstatt auf bestimmte Lesweisen festgeschrieben zu werden – zugleich auch ein projektimmanentes Korrektiv.

Als mediales Setup für die drei gewählten Schlüsselausstellungen dienen als zweites Modul des Projektes drei öffentliche Talkshows, die im Ausstellungsraum inszeniert werden. Für sie werden einige der ehemals Beteiligten ihren Weg an den Ort der Ereignisse zurückfinden und das Geschehen von damals aus heutiger Perspektive erörtern. Der Kunstverein wird zur Bühne, die die Chance eröffnet, Erinnerungen wachzurufen, Diskussionen wiederaufleben zu lassen und neue Perspektiven ins Rampenlicht zu rücken. Die Talkshows werden gefilmt und anschließend geschnitten und

des Geschmacks as a kind of symbiosis, contributed an important comment: "the institution makes rooms, time, and money available to Fraser, and she, in a counter-move, initiates a project that fulfils certain expectations and is of use to the institution."³⁶ Her research thus functioned as a sort of institutional dissection, which brought the actual conditions of the Kunstverein to light. It is revealing that one member of the Board of Directors felt to have been manipulated by this exposing operation and demanded (in vain) the removal of their own comments from the interview transcript.

The significance of the three exhibitions does not lie alone in their controversial reception in Munich; beyond this, they offer an insight into the many different artistic and curatorial philosophies that have been reflected in the work of the Kunstverein, and offer examples in which the intense German debate since the 1970's about the role of cultural institutions is sharply visible. *Poetry must be made by all! Transform the world!* is a singularly clear instance of the deliberate "alienation" of an art institution from its traditional goals by making it into a platform for political discussion and collective action. The documentary presentation of carefully selected historical material (and thus the waivering of *real* artworks), together with the treatment of current subjects, which were occasionally addressed directly in the context of the exhibition, proved to be, at least in Munich, an explosive mixture.

Gerhard Merz pursued a diametrically opposed strategy. He concentrated on the architecture of the gallery building by the Hofgarten and its potential for atmospherically charged installations by using the specific characteristics of the building and its historical connotations as his starting point. Both art and the shell that envelops it were, according to his idea, thus lifted and isolated from the everyday, forming an autonomous sphere the independent inner spirit of which was to be explored. It is only consistent with this idea that the artist appears here in the role of the soloist who masters his instrument – the public – all by himself, and celebrates his image in the protected biotope of a splendidly decorated stage belonging to him alone. Andrea Fraser, in turn, uses the institution quite uninhibitedly as an object of sociological analysis. A process of making transparent the special membership structures of the Kunstverein and the significance of the institution in the formation of social, political, and even economic values; and the Kunstverein in turn could expect to be the beneficiary of clarifying and explanatory information about its function, which in future could serve as the foundation for rational decisions. That this field research should finally have debouched into an exhibition in the rooms of this particular Kunstverein appears, in retrospect, not to have been absolutely necessary. The project could probably also have fulfilled its envisaged purpose in another form; for instance, purely as a publication.

Telling Histories will operate at various exhibitory and communicative levels, and includes artists whose stubborn style of working can productively confuse and open its concept. The first module of *Telling Histories* is an exhibition for which parts of the institution's archive will be made available; the fundamental question about the meaning of history forms its conceptual frame. How should the recent past be dealt with, what form of presentation does justice to material, which can be read and understood anew with every new examination? The artist Mabe Bethônico (Belo Horizonte) has set off on a research trip through the archives; more from an artistic than an historiographic perspective, she will open views for the exhibition visitor into the archive's still growing structure, which as a flexible *memory* receives, stores, and transforms information. Since the early 1990's she has worked with extensive artistic projects encompassing archiving, for instance, daily collecting of newspaper images through the fictive character of "the collector", and a fictive museum "museu Museu". Bethônico's goal for *Telling Histories* is a visualisation that proceeds from the numerical surface of the facts, and opens and extends a possible way of reading the archival material. The emerging "knowledge" about the institution allows inferences of the social system of people who, in its organisational and communicative processes, justify its production. Loosely along the lines of Bethônico's researches and of conceptual considerations from the Kunstverein, the artist Liam Gillick (London/New York) is providing a spatial situation, which, preliminarily speaking, may be called the setting of the entire project. It is his concern to intervene in the spatial arrangement of the project in such a way that the chief quality of the archives, their potentiality, is preserved instead of being fixed in a definite way of reading: a project immanent corrective.

As medial set-ups for the three selected "key exhibitions", the project of three public "talk shows", which will be staged in the exhibition room with the necessary technical means, will serve as the second module. As invited guests on

36 Cf., BECKER, JOCHEN, *VORSTÄDTER RAUS*, TAZ, 3 MARCH, 1993, P. 13



ANDREA FRASER
"EINE GESELLSCHAFT DES GESCHMACKS" / *A SOCIETY OF TASTE* (1993)

in der Ausstellung gezeigt. Teilweise werden sie stilistische Klischees bekannter Talkshows zitieren. Talkshowthemen und Gäste sind: "Poesie muß von allen gemacht werden! Verändert die Welt!" am 14. Oktober mit Lydia Hartl, Rainer Kallhardt, Alfred Lachauer, Haimo Liebich, Ingrid Rein and Bernhart Schwenk; "Eine Gesellschaft des Geschmacks" am 16. Oktober mit Bazon Brock, Gabriele Czöppan, Helmut Draxler, Ingrid Rein and Birgit Sonna; "Dove sta memoria" am 17. Oktober mit Klaus vom Bruch, Zdenek Felix, Martina Fuchs, Florian Matzner, Michaela Melián and Peter Strassl. Die Moderation übernimmt Søren Grammel.

Ein drittes Modul stellt das Symposium "Curating with light luggage" (25./26. Oktober 2003) dar. Das Symposium wird sich der Frage widmen, welche Strategien Kunstinstitutionen und -organisationen in der Vergangenheit entwickelt haben oder gegenwärtig verfolgen, um die Generierung und den Austausch künstlerischer Werke und Ideen experimenteller und flexibler zu realisieren, als dies klassische Museen oder Ausstellungshäuser leisten. Damit werden zwei aktuelle Probleme aufgegriffen: Zum einen sehen sich Kuratoren immer öfter mit ästhetischen Formaten konfrontiert, die einen interdisziplinären, prozessualen oder performativen Zugang zur Kunst suchen und damit die im white cube möglichen Vermittlungs- und Präsentationsmodelle sprengen; noch schärfer stellt sich aber die Frage nach dem Potential neuer, wenig erprobter kuratorischer Praktiken in vielen Ländern außerhalb Europas und Nordamerikas, in denen allein schon die Abwesenheit einer kunstinstitutionellen Infrastruktur die künstlerische Produktion und ihre Verbreitung behindern. Das Symposium möchte diese Entwicklungen als Chance begreifen, aber auch als Herausforderung: Wie lässt sich innerhalb des starren Rahmens einer Institution der Raum für flexible, gerade nicht-institutionalisierbare Präsentationsformen freihalten? Andererseits: Können temporäre, punktuelle Projekte ohne die Anbindung an eine Institution überhaupt jene Kontinuität entwickeln, die für eine nachhaltige gesellschaftliche und künstlerische Wirksamkeit notwendig ist? Wie werden in Zukunft die Formen künstlerischen Austausches aussehen, die den Bedingungen verschiedener ökonomischer, politischer und kultureller Kontexte gerecht werden?

Geladene TeilnehmerInnen sind MINERVA CUEVAS, Künstlerin und Gründerin der Mejor-Vida-Corporation; CLÉMENTINE DELISS, freie Kuratorin, Herausgeberin von Metronome und Direktorin der Future Academy; CRISTINA FREIRE, Kuratorin am Museum für Zeitgenössische Kunst der Universität São Paulo; LIAM GILLICK, Künstler; JAROSLAW KOZLOWSKI, Künstler und Autor zu osteuropäischer Künstlerinitiativen der 1960er-Jahre; HANS ULRICH OBRIST, Kurator am Musée d'Art moderne de la ville de Paris und des Museum in Progress, Herausgeber von Point d'Ironie; BARBARA STEINER, Direktorin der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig.

IN PARTNERSCHAFT MIT DER ALLIANZ KULTURSTIFTUNG

the shows, several of the participants in the key exhibitions will find their way back to the scene of past events, and discuss those events from a contemporary point of view. The Kunstverein will become a stage that offers the opportunity of rousing memories, reviving discussions, and placing new perspectives in the limelight. The talk shows will be filmed, edited, and shown in the exhibition. Some of the stylistic clichés of well known talk shows will be quoted. The subjects and guests on the shows will be: *Poetry must be made by all! Transform the world!* on 14 October with Lydia Hartl, Rainer Kallhardt, Alfred Lachauer, Haimo Liebich, Ingrid Rein, and Bernhart Schwenk; *A Society of Taste* on 16 October with Bazon Brock, Gabriele Czöppan, Helmut Draxler, Ingrid Rein, and Birgit Sonna; and *Dove sta memoria* on 17 October with Klaus vom Bruch, Zdenek Felix, Martina Fuchs, Florian Matzner, Michaela Melián, and Peter Strassl. The moderator will be Søren Grammel.

The symposium (5 – 26 Oct.) *Curating with light luggage* functions as a third module to the project. The symposium reflects on historical and actual models of art institutions and organisations that deal with the production and circulation of art and ideas in an experimental and flexible way. It takes into consideration the complexity of artistic practises produced since the 1960's that can adopt a wide range of variable formats, in many cases focused on strategies that establish relations between different systems or disciplines rather than producing a final visual object. How can these structures exist in places where there is not an established art institution with an infrastructure present in regions such as Western Europe or the USA? How do you make these platforms possible and effective without making them into something with a permanent or rigid state? How do you use the support of an institution and still have space for production and circulation in an experimental and flexible way? On the other hand, how do you have a certain continuity without the support of an institution?

Invited participants are MINERVA CUEVAS, artist and founder of the company Mejor Vida Corporation, CLÉMENTINE DELISS, independent curator, publisher of Metronome, and director of Future Academy; CRISTINA FREIRE, curator at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo; LIAM GILLICK, artist; JAROSLAW KOZLOWSKI, artist and writer on artist initiatives from the 60's in Eastern Europe; HANS ULRICH OBRIST, curator at Musée d'art moderne de la ville de Paris and of Museum in Progress, and editor in chief of Point d'Ironie; BARBARA STEINER, director of Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig.

IN PARTNERSHIP WITH ALLIANZ KULTURSTIFTUNG